

GRACIÁN Y EL CONCEPTO DE ALEGORÍA. VERDAD Y AGUDEZA EN EL CRITICÓN

ANA-JIMENA DEZA ENRÍQUEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia

LA ALEGORÍA es un difícil concepto. Difícil y complicado no sólo como noción en sí misma, sino sobre todo por su puesta en práctica y por su comprensión. Qué es, cómo se desarrolla en Gracián y cómo se expresa lingüísticamente será el triple objetivo de este artículo. Pero tratar de la alegoría según Gracián es referirse a todo *El Criticón* y eso, en unas pocas páginas, es físicamente imposible.

En el concepto que nos ocupa existe una doble vertiente, de pensamiento y lingüística. Desde el punto de vista de la retórica, la alegoría está catalogada como tropo o figura de pensamiento por ‘inmutatio’¹. Como tropo, sustituye un pensamiento por otro, que guarda relación con aquél². Según traducción literal del griego αλληγορειω (de αλλος y αλληγορεω), αλληγορια significa ‘hablar de otra cosa’. Con razón, en latín se llamó *inversio*, desde que Quintiliano sostuvo que muestra un sentido distinto en las palabras, e incluso a veces contrario³, a partir de términos figurados (aquéllos en que una palabra sustituye a otra, que es la propia) y de sentido traslaticio (los que se forman al modo metafórico por la semejanza con la cosa)⁴. También asegura Quintiliano que la alegoría puede aparecer mezcla-

1 La ‘inmutatio’ de los pensamientos alude al contenido de los mismos (*tropos*), a los elementos de la situación del discurso (*aversio*) y a la forma gramatical (*inmutatio syntactica*). Cfr. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1966-1968, 3 vols., II, p. 283.

2 Según Quintiliano, el *tropo* es un modo de hablar para adorno de la oración, trasladada la significación natural o primera, es decir, la significación propia de las palabras a otra que no lo es, lo cual no se da en las figuras (del griego ‘schemata’) o modos de hablar que se apartan del modo común, pero están formadas con palabras propias. Véase *Institutio oratoria, recognovit brevique adnotatione critica* por M. Winterbottom,

Oxonii, Oxford University Press, 1960, 2 vols., vol. II, § 8, 6, 9, p. 463. Otros tropos de pensamiento son la metáfora, el símbolo, la alusión, la ironía o la hipérbole.

3 «Allegoria, quam inversionem interpretantur, aut aliud verbis aliud sensu ostendit aut etiam interim contrarium» (*op. cit.*, 8, 6, 44).

4 Respecto de la segunda clase, lo que Cicerón llama *traslaciones*, este autor afirma: «Que significa lo mismo y que se toma de alguna cosa consiguiente» (*El Orador*, texto revisado y traducido por A. Tovar y A. R. Bujaldón, Barcelona: Alma Mater, 1967, § 27, 92). Y añade: «Además, cuando han fluido de continuo bastantes trasla-

da con la semejanza y la traslación, idea que defienden Lázaro Carreter o Rafael Lapesa, por ejemplo⁵.

Toda alegoría se basa en una comparación, ya esté constituida por metáforas o simples imágenes⁶. Partiendo de que *A es como B* (fórmula de la comparación), *A* y *B* se prolongan en sus componentes, resultando que *a₁ es b₁, a₂ es b₂, a₃ es b₃ ...* (fórmula de la metáfora), donde los términos designados con *a* son los reales y los con *b* a los imaginarios⁷. Ya Quintiliano declaró: «*αλληγορία* facit continuum *μεταφορα*»⁸, lo que corrobora el Brocense: «Si metaphora <ut fieri solet> multiplicetur, dicetur Allegoria o inuersio: in sacris dicitur Parabola, nec diversum genus est a metaphora»⁹. Por eso Lausberg dice: «la alegoría es una metáfora conti-

ciones se produce un modo de hablar completamente distinto; y así a esta clase la llaman los griegos alegoría». (*Ibid.*, 27, 94).

5 *Op. cit.*, II, 8, 6, 52, p. 473. En este sentido, la definición de alegoría de Rafael Lapesa es perfecta: «Cuando un conjunto de elementos figurativos usados con valor traslaticio guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades, lo llamamos alegoría» (*Introducción a los estudios literarios*, Madrid: Cátedra, 1975, p. 47).

6 Conviene recordar aquí la diferencia existente entre imagen y metáfora. En la *imagen*, los elementos reales (*A*) e irreales (*B*) están expresos («los dientes eran *menudas perlas*»), mientras que en la *metáfora*, el elemento real se omite, apareciendo solamente el irreal («*sus perlas*»). Cfr. Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid: Gredos, 1970, p. 47.

7 Fernando Lázaro Carreter sostiene que «ello no significa que en la alegoría haya metáforas, sino que participan de su esquema gramatical, siendo necesario pasar por el puente que encabeza ambas series paralelas, *A es como B*». Véase «Sobre la dificultad conceptista», en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca: Anaya, 1974, p. 18. De esta afirmación sólo es cierta la segunda parte, ya que en la alegoría sí se dan verdaderas metáforas.

8 Añadiendo: «quem ad modum *αλληγοριαν* facit continuum *μεταφοα*, sic hoc schema faciat

tropos ille contextus» (*op. cit.*, II, 9, 2, 46): «de la misma manera que una metáfora continuada crea una alegoría, así aquel contexto de tropos-ironía forma este esquema de la ironía-figura». (La traducción es mía, y está hecha en función del contexto en el cual incluye su afirmación Quintiliano).

9 «Si la metáfora <como suele hacerse> se multiplica, se llamará Alegoría o *inversio*: en los textos sagrados se llama Parábola, y no es una especie distinta de la metáfora» (Traducción mía). (Cfr. F. Sánchez de las Brozas, *Organum dialecticum et rhetoricum, conctis disciplinis, utilissimum ac necessarium*, Salmantice, Apud Michaellem Serranum de Vargas, 1588, p. 105). De igual modo piensan autores del XIX como L. de Igartuburu, *Diccionario de tropos y figuras de retórica con ejemplos de Cervantes*, Madrid, Imprenta de Alegría y Charlain, 1842, s. v; C. Hornero, *Elementos de retórica, con exemplos latinos de Cicerón, y castellanos de Fray Luis de Granada, para uso de las escuelas pías*, Madrid: Ibarra, impresor de cámara de S. M., 1820, p. 133; o autores del XX, ya sean franceses: H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1961, s. v.; el Grupo μ (J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trion), *Rhétorique générale*, Paris: Larousse, 1970, pp. 56-59; O. Reboul, *La Rhétorique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1984, p. 56; o españoles como S. Fernández Ramírez, *Diccionario de Literatura Española*, Madrid: Revista de Occidente, 1964, s.v. Y otros.

nuada en una frase entera (a veces más)¹⁰. Hay, sin embargo, quien, como Dámaso Alonso o Rafael Lapesa, sostiene que los elementos de la alegoría son imágenes¹¹.

El propio autor de la *Agudeza y arte de ingenio* sienta en esta obra las bases de la alegoría, a la que la sitúa dentro de la agudeza por invención y compuesta, formando parte de la *fingida en común y en especial*¹². Es, además, un «compuesto por ficción»¹³. Gracián la enjuicia con proverbial exactitud: «El ordinario modo de disfrazar la verdad para mejor insinuarla sin contraste»¹⁴. Toda alegoría parte de una comparación. De hecho, nuestro autor la encuadra en la agudeza por semejanza, uno de los conceptos-clave en su obra: «La semejanza —dice— es el fundamento de toda la invención fingida, y la traslación de lo mentido a lo verdadero es el alma desta agudeza»¹⁵. Según él, las comparaciones se basan en la similitud y en la paridad, de cuya brevedad procede la metáfora y de cuya extensión, la alegoría. Por ende, es imprescindible subrayar que el fundamento de ambas es el concepto. Pero la definición graciana, «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos»¹⁶, no apunta a constatar correspondencias lógicas, sino verdaderas conexiones reales entre los objetos y sus relaciones, los cuales, a su vez, son la materia del concepto y la agudeza. A Gracián le importa lograr «conceptuosas imágenes» de las equivalencias reales entre los seres, y esas figuraciones mentales, en la alegoría, son siempre de orden metafórico.

10 *Op. cit.*, II, p. 283.

11 Véase Alonso, *op. cit.*, pp. 47-49 y 74-77; Lapesa, *op. cit.*, p. 45. Para un estudio más amplio sobre el estatuto lingüístico de la imagen, J. González Vázquez, *La imagen en la poesía de Virgilio. Su función. Estudio estilístico y literario*, Universidad de Granada, 1975.

12 Recordemos que para Gracián hay dos tipos de agudeza: la simple y la que se compone de «muchas partes y elementos en relación» o compleja (*Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Clásicos Castalia, 1968, 2 tomos, t. I, IV, pp. 62 y 63). Frente a la agudeza menor o incompleja, que consiste en un solo pensamiento y consta de un solo acto, define Gracián la segunda como «composición artificiosa del ingenio, [...] de asuntos y conceptos», con muchos actos y partes principales que se unen en la trabazón moral y artificiosa del dis-

curso» (*A*, IV, t. I, p. 63). Dentro de la agudeza compuesta, hay cuatro clases: de correlación y conveniencia, de ponderación juiciosa y sutil, de raciocinación y de invención, correspondiendo la alegoría a la última junto con las ficciones, estratagemas, y las invenciones de acción y dicho (*Ibid.*).

13 *A*, LI, t. II, p. 173 y *A*, LV, t. II, pp. 197-198.

14 *A*, LV, t. II, pp. 195.

15 «La semejanza es origen de una inmensidad conceptuosa. Tercer principio de agudeza sin límite, porque de ella manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos y otras innumerables diferencias de la sutileza» (*A*, IX, t. I, p. 114).

16 *A*, II, t. I, p. 55.

Alegoría es la sucesión concatenada de imágenes o metáforas, —lo que Dámaso Alonso llama «imagen agotadora»—, normalmente referidas a un mismo tema¹⁷. Pero en la invención alegórica la imagen no es un mero medio estético, sino que encierra una significación oculta. De este modo, siempre hay un sentido literal frente a otro intelectual; el primero forma parte de lo real; el segundo —lo que el autor quiere transmitir— de la imaginación, de suerte que el objeto de la imagen alegórica no son las cosas sensibles, sino las inteligibles. Se inserta en una isotopía compleja, con dos planos, el manifiesto y el latente. El nivel serio, que expresa la verdad, permanece oculto tras la imagen, que es el plano de juego que contiene un pensamiento que encubre al primero.

Hay dos clases de alegoría: *pura* y *mixta*. En la primera (*'tota allegoria'*), no hay palabras propias, todas ellas son figuradas; en la segunda (*'permixta apertis allegoria'*), aparecen señales del pensamiento indicado a través de elementos reales¹⁸. En Gracián predomina el tipo mixto o a. abierta, que consiste en la mezcla de metáforas y términos propios. En la alegoría, el tipo de metáfora más abundante es *in absentia*. Impura y con fórmula *B de A*, presenta mayor intensidad semántica al ir colocado en primer lugar el término metaforizante: «*primavera de la niñez*», «*capa de personas*». La representación de lo inmaterial o abstracto por lo concreto y la transposición de nociones incorpóreas a un lenguaje que enajena lo sensible es lo propio de la alegoría, donde las metáforas aparecen de forma reiterativa y persistente remitiendo a realidades intangibles. La metáfora logra expresar todo aquello que no puede ser reducido a fórmulas racionales y apriorísticas. Así, lo inmaterial se compara a lo material: «*viento de la vanidad*», por ejemplo. La metáfora graciana, basada en la semejanza física y axiológica, se convierte en método filosófico de afirmación de la realidad y la certeza de las cosas. La alegoría, por su parte, es una búsqueda incesante de la verdad, de cómo acceder al mundo cifrado para descifrarlo. Ambas son fruto del método inductivo graciano, que, gravitando en la esfera de lo relativo, de lo particular y circunstancial, profundiza en las cosas para llegar a obtener lo sustancial y medular, lo que de verdad importa¹⁹.

17 Cfr. Alonso, *op. cit.*, pp. 46-48. De todas formas, aunque integrada por metáforas, no se puede confundir con ella, ya que la metáfora, formada por términos figurados, sólo se entiende en sentido figurado, mientras que la alegoría, al ser una sucesión de metáforas, puede ser entendida en sentido literal o figurado.

18 Lausberg, *op. cit.*, II, pp. 284-285. Pese a que la alegoría pura es «perfecta» y la mixta, «imperfecta»,

en el nivel superior de ambas la sustitución es total.

19 He de hacer constar que la única obra alegórica del jesuita es *El Crítico*, si se exceptúan la breve *Alegoría* de *El Discreto* en el realce III «Hombre de espera» y la *Fábula* «Arte para ser dichoso», realce XXIII de esa misma obra. Cfr. *El Discreto de Baltasar Gracián*, edición crítica por Miguel Romera-Navarro y Jorge Martín Furt, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1959.

En la obra maestra del jesuita todo es alegoría: los nombres de los capítulos, los personajes, los caracteres e incluso los sucesos. Los títulos de las crisis, en su mayoría metafóricos, son ya de por sí suficientemente significativos: *La feria de todo el mundo*, *La suegra de la vida*, *La cárcel de oro*, *El tejado de vidrio*, *El trono del Mando*, *El estanco de los vicios*, *La jaula de todos*, *La rueda del Tiempo*, entre otros. *El Criticón* es una alegoría de toda la vida humana. La envergadura de la obra es tal, que no se limita a una sola. Setenta y tres unidades alegóricas independientes —según el recuento de Romera-Navarro, que suscribo— remiten a muy diversos aspectos de la realidad²⁰. Las alegorías de *El Criticón* recorren varias escalas. Unas son graves y dramáticas; otras ligeras, con toques de humor, y otras patentemente satíricas. Las hay sencillas y breves, introductorias de capítulo, y declaradamente extensas. Algunas están referidas por el propio autor, otras por un personaje, lo que las convierte en enteramente narrativas (las menos), o puramente dialogadas. Las hay construidas con metáforas positivas que luego descubren una realidad negativa, y al contrario. Pese a su sentido crítico y realista, no están exentas de elementos maravillosos, asociándose normalmente elementos abstractos y reales.

La vida para Gracián es una aparente e infinita inmensidad, con gran variedad de escenarios. Las alegorías son los eslabones en dicha cadena. El tema de la maldad aparece ya en la primera, *El despeñadero de la vida*. Por medio de la humanización de las fieras y de la crueldad del hombre, denuncia de forma amplia y general la perversidad humana. Dicho asunto continúa en *El estado del siglo*²¹, donde una serie de individuos, convertidos en bestias ciudadanas, se pasean por las calles. Encaja aquí como un guante una de las nociones de Gracián sobre la alegoría: «Un todo artificioso y fingido que por traslación y semejanza pinta y propone los humanos acontecimientos»²², ya que por medio de feroces animales (*leones, tigres, leopardos, lobos, toros, panteras, vulpexas, sierpes, dragones y basiliscos*) representa los defectos, las pasiones y los vicios humanos²³. La soberbia del león, la crueldad del

20 Miguel Romera-Navarro, «Las alegorías del “Criticón”», *Estudios sobre Gracián*, The University of Texas Press, 1950, pp. 71-102. En el presente artículo manejo indistintamente los nombres de las alegorías, ya según los distintos capítulos de *El Criticón*, ya ateniéndome a las denominaciones que les atribuye Romera-Navarro en sus *Estudios sobre Gracián*. En cualquiera de los dos casos aparece en primer lugar el nombre de la alegoría, el número que le asigna M. Romera en la edición citada (o al revés), y seguidamente, entre paréntesis, el del tomo y capítulo de *El Criticón* a que corresponde, así como las páginas que ocupa. (Respeto las mayúsculas

de Romera). Ante la imposibilidad de desarrollar aquí una por una todas ellas, me ceñiré a una pequeñísima muestra.

21 *Las fieras ciudadanas en la Plaza Mayor*, Aleg. 5 (C, I, vi, pp. 184-214).

22 *A*, LV, t. II, p. 198.

23 Cito por la edición crítica y comentada de *El Criticón* de Miguel Romera-Navarro, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, London: Humphrey Milford: Oxford University Press, 1938, 1939 y 1940, 3 tomos, t. I, p. 190.

tigre, del leopardo o la pantera, el afán de acometer y las burlas del toro, la cólera de la serpiente y la astucia de la vulpeja son los semas que acercan, mediante metáforas basadas en la semejanza moral, a tipos sociales como el rico, el magnate, el estadista, el juez, el soldado, el médico, etc., a las bestias, retratando lo más bajo del hombre. No hace otra cosa el autor de *El Crítico* sino reflejar en la práctica su propia definición de alegoría: «Consiste también en la semejanza, con que las virtudes y los vicios se introducen en metáfora de personas, y que hablan según el sujeto competente. Las cosas espirituales se pintan en figura de cosas materiales y visibles, con invención y traza de empeños y desempeños en el suceso»²⁴.

Las metáforas surgen apretadas, en torrente. Gracián utiliza las de animales para describir a los hombres. Reales estos en *Virtelia hallada*²⁵, —símbolos de las excusas, prejuicios, vanidades y tentaciones que atacan al hombre cuando pretende subir por el áspero camino de la virtud—, al igual que en *El estanco de los vicios*²⁶, pasan a ser aparentes, metafóricas representaciones de la realidad, en *La plaza del Populacho*. Allí se ven individuos con «garra de león» (los que sacan partido de los demás), con «pie de oso» (los molestos), «bozico de puerco» (los que murmuran) y «pies de cabra», los fastidiosos y altaneros; «ojos de lechuzas» y «de topo» (los ciegos para lo bueno), y con «risa de perro» los fingidos y agresivos. Personas de cargos importantes tienen «cabezas de camellos» y «de bueyes en lo pesado», de «lobos» los usureros y de «estólidos jumentos» los torpes e ignorantes²⁷.

En *La gran jaula de todos*²⁸ encarcela el autor a tontos y maníacos. Agudamente pinta Gracián a los hombres cuando, por medio de metáforas basadas en la semejanza física, los clasifica en «locos del aire», es decir, de vanidad, los soberbios; «locos del fuego los coléricos», «de la tierra los avaros», «del agua» los Narcisos» [para contemplarse en ella] y «del viento» los lisonjeros. Hay incluso varias clases de jaulas: la

(Mantengo la ortografía de dicha edición, que corresponde a la de 1658, donde el editor moderniza acentos y signos de puntuación en relación a la de 1654, respetando la fonética y las grafías del tiempo de Gracián). Todas aquellas citas de ejemplos que sean imágenes o metáforas irán en cursiva.

24 *A*, LVI, t. II, p. 201.

25 Aleg. 47 (*C*, II, x, pp. 304-318, p. 304). Dichos animales ya se detallaban en *El yermo de Hipocrinda*, Aleg. 41, (*C*, II, vii, p. 229).

26 Aleg. 56 (*C*, III, ii, pp. 69-81): «a la puerta del furor suelen estar encadenados tigres, a la del

valor, leones, a la del saber, águilas, a la de la prudencia, elefantes» (p. 69).

27 Aleg. 35 (*C*, II, v, pp. 167-197, p. 196). En *La ciudad del engaño*, Aleg. 9 (*C*, I, vii, pp. 228-235, p. 229), reproduce el autor acciones divinas de castigo, afirmando que las [almas] de los crueles las metía en los «tigres», las de los soberbios en «leones» y las de los deshonestos en «javalis». En *El testamento del Valor*, Aleg. 42 (*C*, II, viii, pp. 247-261), hay «arpías agarradoras, hidras de siete cabezas y de siete mil caprichos, javalis de su torpeza, leones de su soberbia» (p. 256).

28 Aleg. 54 (*C*, II, xiii, pp. 369-383).

de los locos furiosos, «llena de hombres tenidos por sabios», la de los «*locos de memoria*», que junto con «los que se engolfaron segunda vez» [los que se meten a negociar de forma ardua] o los que se casaron dos veces, ocupaban una «doble» por haber tropezado dos veces en un mismo paso, y, por último, la de los «*locos de buen entendimiento*»²⁹. Títeres de su propia estupidez, satisfechos de su razón, aunque desconformes de su sino, se condenaban voluntariamente a permanecer en las gaviatas.

La falta de libertad queda retratada en otra excelente alegoría: *El salteo univerversal*³⁰, donde los seres estaban encerrados en una cárcel sellada con «*cadena de oro*», «*cerrojos*» y «*esposas de diamantes*». Un cortesano era reducido con unos pesados «*grillos de oro*» y «*hierro*». Pero lo más trágico —y a la par paradójico— de tal cautiverio era el aprisionamiento con «*plumajes*», «*guirnalda de flores*» o «*rosas*», a modo de coronas; a algunos los ataban con «*braços de mugeres, y muy flacas*», con «*lazos*» en las manos y en los pies; otros incluso con un «*hilo delgado*» y un «*cabello rubio*», más fuertes que una maroma. Hilos y cabellos funcionan como sogas que llevan a los hombres a su perdición. Increíble cierre el de otro con «*su propio cuello, que era de cigüeña*», y el de un segundo, con un «*estómago de abestruz*». Toda una cáustica descripción de los avaros, orgullosos, envidiosos, lujuriosos, vengativos, individuos subyugados por sus pasiones desmedidas.

El mundo es una gran mentira y Gracián lo da a entender por medio del plano de ilusión o engaño que producen elementos como el humo o los tintes. Ellos son el significado literal que encubre los «raros milagros de la apariencia y estrañas maravillas de la hipocresía» que iban encontrando en *El yermo de Hipocrinda*³¹. La Hipocresía, mediante la imagen de estatuas que «son *ídolos de la imaginación y fantasmas de la apariencia*», hace que el ladrón parezca un bendito, que haya cristianos hipócritas, sabios que no son tales, ruines que quieren ser señores, chisgarabises que parecen ministros, etc. Pero el sentido alegórico evidencia que las estatuas están «vacías», cuando equivocadamente creemos que están «llenas de substancia y solidez». El fariseísmo lleva a que todo el mundo se revista de una capa de santurronería: el que murmura de todo se solapa bajo «*capa de lastimarse*», el juez viste «*capa de justicia*», el envidioso, «*de celo*», y los enamorados, «*de galantería*»; la avaricia aparece con «*capa de ayuno*», la grosería, «*de gravedad*», «*capa de amigo*» tiene el que no lo es y «*de aparente*» el adúltero, etc.³²

29 *Ibid.*, pp. 372-373 y 376. Este compuesto es una muestra de *alegoría mixta*, donde el propio autor coloca el término real al lado de cada metáfora.

30 Aleg. 17 (C, I, x, pp. 300-317). Esta alegoría, una de las más extensas de *El Criticón*, se compone de muchas más metáforas que omito.

Es evidente que no puedo ofrecer aquí la totalidad de las imágenes que conforman cada una de ellas.

31 Aleg. 41 (C, II, vii, pp. 224-246, p. 240).

32 *Ibid.*, pp. 238 y 232.

Estas alegorías, declaradamente satíricas, son lo que Gracián denomina «afectado disfraz de la malicia, ordinaria capa del satirizar»³³. La sátira es la otra cara de la alegoría.

Tras los lentes alegóricos, las farsas, trampas y tramoyas, lazos o ataduras³⁴ alternan con la invisibilidad y el encantamiento de *El palacio sin puertas*, proliferando las «sombras de trasgos y de duendes», las «nocturnas visiones»³⁵. Unos «andaban a oscuras buscando los soles» (de la fama, se entiende), otros «arrojaban piedras crueles» con las que rompían las honras o «echaban habas negras» para atraer a las almas de los difuntos y malos espíritus. Los había que, cuando eran más necesarios, «se hacían invisibles a ratos». Estos andaban «assombrados», es decir, hechos sombra³⁶. Incluso las mujeres, vestidas con tela de seda negra muy delgada y casi transparente, se esfumaban ante los ojos de sus maridos.

Por las chimeneas del edificio de *La hija sin padres* salía «espeso humo que en altivos penachos se esparcía al aire». El humo es imagen de altanería. El palacio estaba lleno de desvanes y agujeros, que son «huequedades sin sustancia», de «bóvedas con mucha necesidad». Los desvanes eran cinco. En el primero de esos desvanes coloca Gracián a los necios linajudos; en el segundo, por su arrogancia, a los poderosos, a los que llama «camaleones del viento»; en el tercero a mujeres, «más huecas que campanas», es decir, vacías, «sobre cogines de viento», moviendo aprisa los abanicos, o «fuelle de su inchaçon», las cuales caminaban «sobre corcho», comían «açúcar de viento» y dormían en «colchones de viento o pluma». En el cuarto desván encierra a la ciencia de pacotilla. El quinto, «lleno de ratones ancianos», es el de los que hablan mal del presente. El sexto y último, con dos columnas gigantes a la puerta, por la

33 *A*, LVI, t. II, p. 201. Otras alegorías satíricas son *La Caverna de los Males*, Aleg. 22 (C, I, xiii, pp. 375-380); *La Feria de todo el mundo*, 23 (C, I, xiii, pp. 380-404); *La Aurora, la Verdad y la Amistad no tienen cabida en el Palacio*, 28 (C, II, ii, pp. 49-54); *La mayor vista en el viaje de la Vida*, 29 (C, II, ii, pp. 54-85); *Los franceses se querellan contra los españoles ante la Fortuna*, 30 (C, II, iii, pp. 86-94); *El yermo de Hipocrinda*, 41 (C, II, vii, pp. 226-246); *El testamento del Valor*, 42 (C, II, viii, pp. 247-261); *El tejado de vidrio y Momo tirando piedras*, 50 (C, II, xi, pp. 327-341); *El trono del Mando*, 52 (C, II, xii, pp. 348-360); *El Tropelista en la gran plaza del Mundo*, 59 (C, III, iv, pp. 137-148); *La Senda de la Astucia y la senda de la Simplicidad*, 62 (C, III, vi, pp. 175-191); *La cueva de la nada*, 67 (C, III, viii, pp. 261-274).

34 En *El salteo universal*, Aleg. 17 (C, I, x), los personajes caían «en la trampa de su libertad y en el lazo de su cuello», p. 300. *La cárcel de oro*, Aleg. 32 (C, II, iii, pp. 106-122), era «apretado laço» y «dissimulada trampa cubierta con las limaduras de oro de la misma cadena», p. 122.

35 Aleg. 61 (C, III, v-vi, pp. 162-174). «Sígueme, que has de ver bravas tramoyas y raros modos de vivir...», p. 164. Allí, «los más se buelven invisibles [...] y obran sin ser vistos», *ibid.*; «Todo se hacía invisible, todo noche y todo encanto», p. 167. Juegos ilusorios eran los que realizaba *El tropelista en la gran plaza del Mundo*, Aleg. 59 (C, III, iv, pp. 117-148), así como *El Prestigeador en la plaza del Vulgo*, Aleg. 10 (C, I, vii, pp. 235-237).

36 *Ibid.*, pp. 171 y 174.

que entraban «*tempestades de vanidad*», se lo endosa a los hidalgos portugueses³⁷. Creemos estar viendo la verdad, pero lo aparente engaña a nuestros ojos hurtándonos la explicación al ser verdadero. Por medio de metáforas a base de penacheras y ponlevías, y de gestos como alargamientos de cuello, fuelles de lisonja y desvanecimiento, hinchamiento de carrillos y el uso de un tizón que echaba humo en la mano, alude Gracián a los estúpidos, ignorantes, engreídos, presuntuosos y soberbios en general.

Las cuatro alegorías contenidas en *La fuente de los engaños* establecen el engaño como principio de la vida³⁸. La carroza que lleva a Falimundo revela lo artificioso de su construcción. De ruedas anchas y con «*tan enteras bueltas*» representa la naturaleza del embuste, artera y torcida. Las serpientes que la guían son símbolos del disimulo, y el cochero o vulpeja evidencia la astucia y el embeleco. El lenguaje también es elocuente. Se juega con «*pías*», ‘compasivas y de mala piedad’: «*más remendadas que pías*» quiere decir ‘manchadas, multicolores’, lo cual denota más mentira que compasión. Todos estos detalles revisten la carroza de una apariencia grotesca. A su vez, el que va en ella, el misterioso rey de la falsedad, no permite ser conocido. Infalible la técnica del camuflaje del señor de los fondos marinos de *El Criticón*. De extraña fisonomía, su ser recatado lo hace difuso, con gran capacidad para mutar. Es designado por Gracián como Proteo, el antiguo dios del mar, que cambia constantemente de forma porque se encubre y disimula. Sin embargo, a la manera del pulpo, bajo su aspecto flotante despliega una poderosa estructura, que consiste en «*hazer parecer las cosas, que es el arte de las artes*». Además, como forma de vida que se oculta y se adapta, tiene «*muchos nombres*», lo que denota la desorientación que padece el hombre en su peregrinaje por la tierra. En consecuencia, su abandono del camino derecho, para entrar en otro «*muy intrincado y torcido*» es significativo de una defección de la prudencia en favor de la impostura³⁹.

La fuente es una imagen alegórica que expresa otro aspecto del engaño, el de la complacencia de los hombres en su práctica y sus terribles efectos. Constituye el núcleo de un sistema alegórico elaborado en progresión. El agua es clara y risueña, pero adultera las cosas. Se notan sus secuelas sobre las personas y la gradual transformación metafórica de los ojos claros en «*ojos de vidrio de todas colores*». Los había «*azules*». Tomados en su sentido literal, eran estos los de un necio «*que todo quanto veía le parecía un cielo y que estaba en gloria*». Azules son también los de los franceses, indicando, a la vez, que están llenos de celos; «*de color verde*»

37 Aleg. 65 (C, III, vii, pp. 218-248, esp. 218, 225, 233, 243 y 246).

9 (C, I, vii, pp. 228-235); *El banquete de los Engaños*, Aleg. 11 (C, I, vii, pp. 237-242).

38 *La carroza del Engaño*, Aleg. 7 (C, I, vii, pp. 218-220); *La fuente de los Engaños*, Aleg. 8 (C, I, vii, pp. 220-228); *La ciudad del Engaño*, Aleg.

39 Aleg. 7 (C, I, vii, pp. 218, 219 y 220), para todas las citas.

los de personas ambiciosas. También había «ojos de amigos» y «de enemigos»; «de suegra y cuñada», los de un malicioso; «ojos de madre» y «ojos de madrastra». El paso siguiente es el efecto del líquido en las bocas de los transeúntes, y el último suceso es ya una transfiguración interna: están «rebutidos de borra: hombres de burla, toda mentira y embeleco»⁴⁰. Grandes concentraciones de metáforas aluden a dicha mudanza, porque había «lenguas de fuego», abrasadoras, frente a otras «de aguachirle», turbias; «lenguas de viento», llenas de mentiras y lisonjas; «de seda», halagüeñas y refinadas, frente a las «de bayeta», ásperas y ordinarias; «lenguas de terciopelo», suaves, y «de raso», también suaves, pero aptas para la crítica; por último, «lenguas de borra», groseras y torpes. Los corazones eran «de corcho», horros de sustancia, y las «entrañas más duras que pedernales», sin humanidad; los «sesos de algodón», vacíos; los «nervios de estopa», ausente el coraje; la sangre era «agua», el pecho «de cera», o sea, blando; los «ojos de papel», como de farsante, etc.⁴¹. Es una auténtica metamorfosis, al estilo de Apuleyo y Ovidio. Y al final, en la cumbre de la pirámide de la doblez, la figura de Falimundo representa, no un aspecto particular del engaño, sino el engaño mismo: las «manos gafas», los «pies tuertos», nariz y cuello torcidos y demás imágenes denotan de forma no casual su naturaleza sesgada. Otros aspectos parciales indican un comportamiento doloso: «entrañas rebueltas», «vista atravessada», «habla en falsete», etc.⁴².

Ardua tarea la de desentrañar el significado de las alegorías gracianas. Algunas señalan profundas transmutaciones: los cambios de Falsirena, la reconversión de bestias en hombres por Artemia y la transformación al llegar a la madurez⁴³. Falsirena, rodeada de hermosas ninfas en un jardín cuya fuente era un Cupidillo de cristales abrasadores, arrastraba a los hombres, incluido Andrenio, hacia los senos más bajos de la lujuria; Artemia, «maga y hechizera», hacía de los brutos hombres de razón, al trasmudar los topos en linceos, los cuervos en palomas, las liebres en leones, los halcones en águilas, etc.; en *El mal paso del salteo*, la salteadora tenía apariencia de ángel y la venta del mundo poseía atractivas piedras y agradables estancias. Pero los pasajeros son hechos prisioneros e incluso despeñados. Lo que promete ser acogedor es más bien una tela enmarañada que los atrapa; en *La cárcel de oro* había ricos brazaletes con que los hacían cautivos de la avaricia; las mentiras se acumulan en los desahogados salones del palacio de Caco; en *El anfiteatro de monstruosidades*, un «hermosísimo palacio» encerraba un «establo» lleno de hediondez, cuyo inte-

40 Aleg. 8 (C, I, vii, pp. 222, 224 y 226).

41 *Ibid.*, p. 224.

42 *Falimundo descubierto*, Aleg. 14 (C, I, viii, pp. 258-264, p. 259).

43 *La casa de Falsirena*, Aleg. 19 (C, I, xii, pp. 350-363); *Las maravillas de Artemia*, Aleg. 12 (C, I, viii, pp. 243-254); *La aduana de la Vida*, Aleg. 27 (C, II, i, pp. 29-47).

rior esconde a «hombres de mucho porte», que son los engendros de la Necedad; e incluso el castillo de Virtelia, en vez de estar hecho de jaspes, se componía de unas «piedras pardas y cenicientas»⁴⁴. La característica de tales mutaciones no es la transformación en personas, sino su deformación, que produce un incongruente y grotesco efecto. Las formas humanas desfiguradas, retorcidas o híbridas revelan la perversión y todo tipo de desproporciones morales. La explanada de *La plaza del Populacho* es el símbolo de la vulgaridad intelectual, social y moral⁴⁵. Allí se vale Gracián de la figura del monstruo para describir lo que él tanto despreciaba: el vulgo. La plaza, punto de la no-persona, es una recurrente metáfora para denunciar los comunes errores de una multitud deshonesta.

En *El tejado de vidrio* era obligado el paso por el *punte de los peros*. La palabra *pero* tiene aquí el doble sentido de ‘conjunción adversativa’ y ‘especie de manzana muy sabrosa’, donde cada persona tropezaba con el suyo, resbalando, cayéndose y provocando la risa de los demás; más adelante estaba Momo, quien, lanzando piedras y carbones a los viandantes, les tiznaba la cara: alegórica denuncia de la maledicencia y de la falsa honra mundana; en *El trono del mando* se censura la ambición de poder; en *El yermo de Hipocrinda* se satiriza la hipocresía; en *La jaula de todos*, Gracián para revista a las formas de locura; en *El palacio sin puertas* se reprobaba la vanidad y la presunción; en *Los desvanes de la Soberbia*, la arrogancia y el engreimiento; en *El estanco de los vicios*, la embriaguez y la estulticia; en *La cueva de la nada*, la inepticia; en *La rueda del Tiempo*, la inconstancia del devenir histórico; en *Los hilos de la vida*, la fragilidad del vivir humano; y en *El Danzarín en la marona*, la estupidez de los que miran sin ver. Por último, el castillo de Virtelia, más que el hallazgo de virtud, es una representación alegórica del deseo de probidad⁴⁶.

Las alegorías que podríamos calificar de positivas son apenas siete: *El palacio del Entendimiento*, construcción clara e iluminada, de gran riqueza, con casas de cristal, puertas abiertas y ventanas patentes, llena de luz; *Los prodigios de Salastano*, *La corte del Saber prudente* y *La isla de la Inmortalidad*⁴⁷. Son pretexto para un des-

44 *La Cueva de la Lujuria*, Aleg. 21 (C, I, xii, pp. 372-374); Aleg. 12 (C, I, viii, p. 244); *El salteo universal*, Aleg. 17 (C, I, x, pp. 303, 307 y 315); *La cárcel de oro*, Aleg. 32 (C, II, iii, pp. 106-122); Aleg. 61 (C, III, v-vi, pp. 162-174); Aleg. 45 (C, II, ix, pp. 283-296, p. 283 y 290); Aleg. 47 (C, II, x, p. 305).

45 Aleg. 35 (C, II, v, pp. 168-197, esp. 167, 168, 191, 195).

46 *El puente de los Peros*, Aleg. 49 (C, II, xi, pp. 320-327) y *El tejado de vidrio* y *Momo tirando piedras*, Aleg. 50 (C, II, xi); Aleg. 52 (C, II, xii);

Aleg. 41 (C, II, vii); Aleg. 54 (C, II, xiii); Aleg. 61 (C, III, v-vi); Aleg. 65 (C, III, vii); Aleg. 56 (C, III, ii, pp. 69-81); Aleg. 67 (C, III, viii); Aleg. 69 (C, III, ix, pp. 301-333); Aleg. 70 (C, III, x, pp. 333-336); Aleg. 71 (C, III, xi, pp. 337-340); Aleg. 47 (C, II, x). (Las alegorías que aparecen aquí sin las páginas ya han sido citadas y pueden consultarse en notas anteriores).

47 Aleg. 33 (C, II, iv, pp. 128-166); *Los prodigios de Salastano* (C, II, ii, pp. 66-85); Aleg. 63 (C, III, vi, 192-211); Aleg. 73 (C, III, xii, pp. 369-412).

pliegue de monumentos culturales y personajes famosos de toda índole. Las bellas, delicadas, abiertas y lúcidas metafóricas concretizaciones como *Artemia huye de la Corte*, la *Ciudad de la Verdad* o *Virtelia ballada*⁴⁸ (es decir, las de signo positivo) comunican su significado con un mínimo de desciframiento o interpretación exegetica. Pero la vasta mayoría de las imágenes de *El Criticón* encierra una confusión y nebulosa intencional, que refleja una particular percepción del mundo y exige una recta reinterpretación. Y con un carácter intermedio se encuadran las cuatro alegorías cuyo tema central es una revisión y personal reinterpretación por parte del autor del antiguo motivo de la Fortuna⁴⁹.

Como ya hemos visto, con la alegoría Gracián representa los vicios y virtudes de los hombres a través de la traslación de términos abstractos en concretos, a fin de facilitar una más clara comprensión de dichos conceptos indeterminados. Pero, junto a la metáfora, existe la *fictio personae* o personificación, por la que se atribuyen cualidades humanas a seres inmateriales. Todas las entidades abstractas imaginables, ya tengan carácter positivo (el Entendimiento, el Valor, el Saber, la Honra, la Hermosura), ya negativo (la Malicia, la Ignorancia, el Desprecio, el Embuste), ya sean virtudes (la Justicia, la Prudencia, la Fortaleza, la Templanza, la Equidad), ya vicios (la Envidia, la Lisonja, la Murmuración, la Avaricia); ya sean saberes (las Matemáticas, la Historia, la Moral Filosofía), ya tentaciones (el Mundo, el Demonio y la Carne), ya pecados capitales (envidia, soberbia, avaricia, ira, gula, pereza y lujuria⁵⁰), quedan recogidas y personificadas, consiguiendo acercarlas a nosotros. Y todas ellas van escritas en mayúsculas para resaltar la magnitud de su incidencia en nuestras vidas. Mediante la técnica alegórica, Gracián consigue acercar a la consideración humana lo más abstruso. Y al dotar de atributos racionales a todas esas entidades (el Engaño tiene una amplia «parentela»; el Tiempo es un «viejo», la Ventura es «hija» de la Fortuna, etc.), el jesuita aumenta considerablemente el número de las imágenes encarnadas. Bosqueja abundantísimas figuras animadas que disimulan su carácter de pintura de ideas abstractas y se comportan como seres humanos con parecidos sentimientos de captación, codicia o miedo, con iguales apetencias y aspiraciones: los Premios, las Felicidades, la ruin Intención, la Villanía, la Necedad; la Malicia, los Males, las Desdichas, etc.⁵¹

48 Aleg. 16 (C, I, x, pp. 289-300); Aleg. 33 (C, II, iv, pp. 128-166); Aleg. 47 (C, II, x).

49 Aleg. 37, *La escala de la Fortuna* (C, II, vi, pp. 207-211); *Cargos y descargos de la Fortuna*, Aleg. 38 (C, II, vi, pp. 211-219); *La mesa de la Fortuna*, Aleg. 39 (C, II, vi, pp. 219-223); *La hija mayor de la Fortuna*, Aleg. 40 (C, II, vii, pp. 224-226).

50 Aleg. 29 (C, II, ii, p. 55); Aleg. 14 (C, I, viii, p. 261); Aleg. 47 (C, II, x, p. 318); *Persecución de la sabia Artemia por el Engaño*, Aleg. 15 (C, I, ix, pp. 284-285, p. 284); Aleg. 33 (C, II, iv, pp. 141, 149 y 156); Aleg. 45 (C, II, ix, p. 295); Aleg. 17 (C, I, x, pp. 307-309).

51 Aleg. 38 (C, II, vi, p. 213); Aleg. 15 (C, I, ix, p. 287); Aleg. 14 (C, I, viii, p. 261).

Multitud de personajes alegóricos simbolizan algo en *El Criticón*. Gracián los distingue con dos tipos de nombres: los que dan a entender aquello que alegorizan, y los que han salido de su original pluma. Entre los primeros, creados a partir de su raíz etimológica, se encuentran *Critilo* y *Andrenio* —de κριτο and ανηρ, -ανδρος—, respectivamente⁵²; *Artemia*, construido sobre *ars-artis*, sugiere tanto ciencia como arte y personifica el saber prudente, que aconseja y educa, así como la cultura, encarnando a una clarividente mujer que hace milagros; la Sabiduría se personifica en *Sofisbella*, nombre acuñado por Gracián; pero no se refiere solamente al conocimiento, no es formadora, como Artemia, sino que apunta a conducta y a visión total del mundo y de la vida, aunándose en ella el culto a la verdad y a la belleza; *Falimundo* o fal(so) mundo hubiera sido mejor entendido antaño, cuando se empleaba *fallir* (de *fallir* latino) con el significado de engañar⁵³; con la misma raíz que Falimundo, *fallir* + *sirena* da lugar a *Falsirena*, falsa sirena, y representa a una mujer con propiedad de encantar a los hombres, que es «*famosa hechizera*»; *Volusia*, por *Volupsia*, formada sobre el latino *voluptas*, es la diosa de los placeres sensuales, que tenía su templo en Roma. En *El Criticón*, alegoriza a una mujer que arrastra al vicio y al deleite; *Virtelia*, (de *virtus*, -*utis*), personificación de la virtud, es reina que esparce rayos de claridad; *Hipocrinda* es otra voz excelentemente elaborada por el gran escritor para designar la Hipocresía. Por último, *Felisinda*, de la raíz latina *felix*, es el personaje que encarna y simboliza la felicidad⁵⁴.

Los guías tienen también un significado moral. Unos son desfavorables, deontológicamente monstruosos, otros favorables o moralmente prodigiosos. Entre los primeros, se cuentan: el *Asombrado*, que se hacía sombra de los humanos para alcanzar el trono del mando; el *Gigante* (<*Gigas*, -*antis*), que aumenta o disminuye a voluntad, y representa la facultad de crecer en talla lo suficiente para lograr éxito y poder; la *Quimera*, que alegoriza la mentira, la falsedad y la necedad, causando la perdición del mundo; el *Embustero* o charlatán de *El palacio sin puertas*, que «no

52 Los personajes alegóricos van citados entre paréntesis por el tomo y capítulo o capítulos de la obra donde se encuentran. Cuando alguno aparece en varias crisis, éstas van separadas entre sí por una coma. Cfr. (C, I, i). (*Critilo* y *Andrenio* son también alegóricos, aunque la crisis en que aparecen no sea una alegoría; véase más adelante, nota 74).

53 En (C, I, viii), (C, I, ix), (C, I, x); (C, II, iii), (C, II, iv); (C, I, ix), (C, I, x). (El compuesto con *-mundo* en nombres propios ya era corriente en la época de Gracián (recuérdese la Rosamunda del *Persiles* (I, xiv) de Cervantes o Segismundo en *La vida es sueño*, etc.).

54 (C, I, xii); (C, I, xi); (C, II, x), (C, II, vii). (*Virtelia* ya aparece en *El yermo de Hipocrinda* porque, al ser desenmascarada, hace asomar a su verdadera moradora, la Hipocresía); (C, II, vii); (C, I, iv), (C, I, xii), (C, III, ix), (C, III, xi). Hay más personajes alegóricos creados por Gracián, de los que no voy a dar cuenta aquí. Para una mayor profundización, véase H. Iventosch, «Los nombres alegórico-morales en *El Criticón* de Gracián», en *Gracián, hoy*, (ed. y coord. Alfonso Moraleja), Madrid: Universidad Autónoma, 1994-1995, pp. 88-106.

parava de arrojar *tinta de mentiras y fealdades, espeso humo de confusión*»; el *Cecrope*, con su cola de dragón, que simboliza el falso y vulgar conocimiento. Por otro lado, un centauro, «un monstruo sobre raro formidable, mezcla de hombre y caballo», los conduce al palacio de Caco; el *Ermitaño*, portavoz de la actitud hipócrita, a Hipocrinda; el *Enano* a la Fortuna; el *Honroso* y el *Ocioso* a *La cueva de la Nada*; el *Vano* y el *Poltrón* a *La Hija sin padres*, el *Guión* a *Los prados del Ocio*, y el *Pasajero* a la *Muerte*⁵⁵.

En el segundo grupo de los guías positivos, los protagonistas encuentran al viejo ministro de Artemia, el *Prudente* (<*prudens*, *-tis*), que, con la ayuda de un espejo, metáfora de la verdad, explica a Andrenio cómo se han de mirar las cosas del mundo en su recto sentido; *Egenio*, que por etimología del latino *egenus*, significa ‘menesteroso’, poseía un sexto sentido, el de la necesidad, definida por Gracián como «*sentido de sentidos*»; el *Alado*, figura humana con alas, que idealiza la facultad del conocimiento para avanzar espiritual y prácticamente; *Argos*, cubierto de ojos, alegoriza la necesidad de una alerta total en la edad madura; *Lucindo* emite rayos de luz, y representa la inteligencia y la razón que llevan a la virtud; el *Sesudo*, hecho de sesos, que, poseyendo entendimiento, juicio y advertencia, encarna la justa reflexión; el *Cortesano*, que los conduce a Felisinda, y *Jano*, con dos caras que miran en direcciones opuestas, y simboliza la prudente actitud de la vejez que hace frente a la muerte y a la vida mientras los lleva hasta Vejecia; por fin, el *Mérito* les abre las puertas de la isla de la Inmortalidad y el *Inmortal* los conduce a la morada eterna⁵⁶.

Si la metáfora nace de la semejanza, las oposiciones por contrarios, la antítesis y la paradoja surgen de la desemejanza. Además, no hay que olvidar que los conceptos son intelectualmente más agudos cuanto más remotas o disímiles sean las ideas que se relacionan, lo que se conoce como «relaciones ficticias y arbitrarias»⁵⁷. La disparidad origina los conceptos que proceden entre cosas opuestas. Así, por influencia de la antítesis, todo en *El Criticón* es fruto de una visión dual: personajes, escenas, contrastes, enfrentamientos, etc.: a la Razón se opone la Mala Inclinación, a la Verdad la Mentira, a las palomas las serpientes, a los engañadores los engañados, a los sabios los necios, a una cualidad positiva otra negativa⁵⁸. Hasta

55 En (C, II, xii); (C, II, xiii); (C, III, iii); (C, III, v-vi); (C, II, v); (C, III, v-vi); (C, II, vii); (C, II, vi); (C, III, viii); (C, III, vii); (C, III, viii); (C, III, xi).

56 En (C, I, viii); (C, I, xii); (C, II, iv); (C, II, i); (C, II, x); (C, III, vi y vii); (C, III, ix); (C, III, i); (C, III, xii); (C, III, xii).

57 Cfr. Alexander Parker, «La «agudeza» en

algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid: CSIC, 1952, III, pp. 345-360, p. 349.

58 Aleg. 3, *La niñez inculta y bárbara*, (C, I, v, pp. 166-174, pp. 171-173); Aleg. 5 (C, I, vi, pp. 201-203); Aleg. 62 (C, III, vi, p. 178); Aleg. 18, *Los mellizos de la Fortuna* (C, I, xi, pp. 318-319, p. 325).

determinadas residencias o personajes están hechos de una doble cara, atrayente una, desagradable la otra. La cárcel del interés tiene dos estancias, la de la honra y la de la ventaja. Hay objetos de doble faz, como la casa de *La aduana de la vida*, de «más provecho que de artificio», con doble entrada, la del oriente, falsa, y la del ocaso, verdadera; puertas de los poderosos, relucientes, y de los pobres, con «*espan-tosas simas*»⁵⁹. Personajes duales como Jano, símbolo de la duplicidad, en la que se aúnan el brillo de lo perfecto y la pobreza de la nada; Vejecia, trasunto de la vejez, tirana por un lado y que premia por otro, o la Muerte con su doble cara, fresca y con flores, la de la vida, seca y con espinas, la contraria⁶⁰.

La imaginaria alegórica es toda una interpretación de la realidad tamizada por el pensamiento del autor. Las figuraciones del jesuita son el reflejo de su disconformismo y de su concepto moral del mundo como fuente de males, aunque no siempre sea así. Cuando describe *El museo del Discreto*, las imágenes con las que se refiere a los distintos instrumentos de uno de sus majestuosos salones están llenas de luz, y hay riqueza («*marfil*», «*cuerdas de oro finísimo*...»). Decidido carácter conceptista tienen las que plasman la casa de Falsirena como «*alcázar de la aurora*», lleno de fuentes, aves y diversas flores⁶¹. Éstas y otras parecidas imágenes son frecuentes, pero tal vez las más abundantes son las alusivas a los distintos monstruos que pululan por toda su obra maestra. Todo un mundo subterráneo, complejo y fascinante, donde los escenarios son irreales, con espacios metafísicos, y en los que aparece la figura plástica de lo deforme. Lo más común es hallarlos pensados en imágenes de animales. Falimundo, el «*agregado de monstruosidades*», es una mezcla de vulpeja, serpiente, camello y sirena; sin pies ni cabeza, está provisto de fieras manos y una boca de lobo. Con todo ello, Gracián señala los defectos y lo absurdo de los seres humanos. El Vulgacho tampoco tiene cabeza pero sí lengua y ojos, además de un cuerpo amorfo; carece de brazos, pero en cambio tiene dedos. Con estas señas de identidad, subraya Gracián la ceguera, la estupidez y la ignorancia de lo que él tanto despreciaba: el vulgo. De igual modo, el horrible aborto de la Envidia miraba de mal ojo y torcía la boca, dando crueles dentelladas; la ignorante satisfacción es otra deformidad gorda y repugnante, así como la Mentira es una «*hurca*»⁶². Tintas sombrías cargadas sobre el quebrantamiento de las normas morales.

59 Aleg. 23, *La Feria de todo el mundo* (C, I, xiii, p. 381); Aleg. 27 (C, II, i, p. 29); Aleg. 5 (C, I, vi, p. 191).

60 *Honores y horrores de Vejecia*, Aleg. 55 (C, III, i, pp. 17-68, pp. 22-23); *Ibid.*, p. 72; Aleg. 72, *El mesón de la Vida, con su cueva de la Muerte* (C, III, xi, pp. 340-368, p. 349).

61 Algunas de las citas restantes irán, en ocasiones, por página (arábigos) y tomo (romanos). Cfr. 131-II y 352-I, respectivamente.

62 259-I, 195-II, 365-II, 186-I, 260-I, para los cinco monstruos.

Cuando la moral se conculca ya no hay cabida para los grandes sentimientos y aparece lo disforme, lo contrahecho, lo negador de la nobleza del ser humano. Surgen los basiliscos, los minotauros, las sirenas, los dragones, áspides o vulpejas, las esfinges y centauros, como Quirón, «*medio hombre y medio fiera*», o el Cécrope, compuesto de hombre y serpiente⁶³, todo lo que es híbrido y ambiguo. Monstruos, al contrario de los anteriores, en imágenes de personas, con «*orejas de abogado*», «*lengua de procurador*» o «*pies de alguazil*»; el Duelo «entreverado de necedad y locura»; la Desvergüenza, con oídos sordos y manos falsas, que «se mostraba muy cortés» haciendo reverencias, no es precisamente un sujeto humilde, sino soberbio; o el Mundo, con cualidades humanas: bazarria, vanidad, ruindad⁶⁴. Caben aquí también los de doble cara que desfilan por algunas alegorías. El semblante puede ser incluso triple, como el de Gerión en *El Gerión triplicado*⁶⁵, personaje tricéfalo que amplía el significado del engendro bifronte. Con ello satiriza el autor la hipocresía o las apariencias mundanas. Aun más. Hay hasta trastocamiento de partes del cuerpo como en Momo, que llevaba la ventanilla en el pecho, un ojo en cada mano, etc. Caprichos desorbitados y anormalidades monstruosas, fruto no sólo de una imaginación poderosísima, sino también del intento final de destruir lo convencional y los oropeles de la vida junto a la necesidad de disimular la desolación, que es la auténtica realidad de la existencia.

Toda la esencia de la vida del hombre por la tierra puede resumirse en la alegoría que se ha dado en llamar *manifiesta*⁶⁶. A esta clase responden todas las de *El Criticón*, pero me gustaría resaltar como prototipo *El banquete de los engaños*, en donde se celebra una fiesta trapacera. Aparece un extranjero, que es invitado a casa de un cortesano. Como el pobre está desnudo, su anfitrión empieza a cubrirlo con galas y joyas, pero se las da con una mano y se las quita con la otra. Todos se ríen de él, sin darse cuenta de que otros están vaciándoles los bolsillos a los demás invitados. Sale otro personaje e insta al forastero a sentarse a comer; pero hace que caiga al suelo, causando de nuevo la risa de todos. Una mujer compasiva lo ayuda a levantarse, de modo que pueda continuar la fiesta; pero cuando más confía en su ayuda, se ve empujado y precipitado por las gradas hasta dar en el fango. Nadie se compadece de él, salvo un viejo canoso que lo carga en sus hombros para arrojarlo en una trampa. Todos, incluso el propio Andrenio, aplauden divertidos la solemne burla a costa del extranjero. La traducción de esta amarga alegoría es la siguiente: el final del hombre es la tumba, nace desnudo y entre llanto y muere despojado y

63 185-I; 128-II y 171-II.

64 285-I; 289-I; 294-I; 295-I.

65 Aleg. 31 (C, II, iii, pp. 95-106).

66 Cfr. Carmelo Gariano, «Simbolismo y alegoría en *El Criticón* de Gracián», en *El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales*, Madrid: Alcalá, 1968, p. 94.

con dolor. El extranjero es el hombre. El cortesano, el mundo, quien le arrebató todo lo que le da; el otro agasajador es el gusto, que encubre el engaño con traza lisonjera. La silla sobre la que el hombre se sienta es la verdad, pero el gusto la falsea y queda malparado, hasta que lo socorre la mujer compasiva, que es la salud. Las gradas por las que cae son las penas; el viejo cano es el tiempo, que acaba con todos los mortales⁶⁷. Todo se vuelve contra el hombre, que es polvo y se convertirá en cenizas.

La evidencia que se desprende de esta fábula no deja lugar a dudas sobre el triunfo final de la verdad, a la que Gracián alegoriza en *La verdad de parto*⁶⁸. Por encima del relativismo o de los distintos pareceres⁶⁹, todos ellos perspectivas individuales provocadas por la inclinación o el afecto de cada personaje, prevalece el punto de vista de Critilo, que es siempre el legítimo⁷⁰. Generalmente, bajo la capa del bien (pura apariencia) subyace el mal, y cuando Andrenio abraza aquél, creyéndolo maravilloso, Critilo le descubre que es todo lo contrario, y se trata casi siempre de algún engaño. Mas, como la verdad incomoda, la agudeza aconseja que se revista de una apariencia agradable, esto es, que se haga «política» sirviéndose del «artificio», de suerte que la sutileza resulta ser la cara plausible de la verdad. Estrechamente vinculado con ella, está el desengaño, que es la verdad pura, sin adornos ni paliativos, y debería estar situado a la entrada del mundo para que el hombre no sufriera los estragos del engaño⁷¹.

La entraña íntima de *El Criticón* es la búsqueda de la felicidad, intento que resulta infructífero en la tierra, porque en palabras de su autor «ya murió para el mundo y vive para el cielo»⁷². En *Felisinda descubierta*, Gracián alegoriza al necio que va en busca de la dicha en esta vida sin poder hallarla y el *Cortesano* hace ver

67 Véase nota 38. Gracián escribe con mayúsculas las entidades nombradas al final de este párrafo, lo que acentúa la importancia de dichas personificaciones en la vida del hombre. Véase el texto correspondiente a las notas 50 y 51.

68 Aleg. 58 (C, III, iii, pp. 100-116).

69 «Que no avía verdaderos colores en los objetos, que el verde no es verde, ni el colorado colorado, sino que todo consiste en las diferentes disposiciones de las superficies y en la luz que las baña»; «que según es la afición así es la afectación»; «Habla cada uno de la feria según le fue en ella: pintar como querer», afirma el autor en *El palacio sin puertas* (172-III).

70 No puedo detenerme en este asunto por falta de espacio. El relativismo de la verdad en Gracián lo sostiene Werner Krauss, en *La doctrina de la vida según Baltasar Gracián*, Madrid: Rialp, 1962, pp. 60, 61, 139-142, 204 y 225. También se ocupa ampliamente Klaus Heger, *Baltasar Gracián. Estilo y doctrina*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1960, pp. 58 y 66.

71 Aleg. 60, *El Engaño y el Desengaño trocados en el umbral de la Vida* (C, III, v, pp. 149-162). Declino profundizar aquí sobre el desengaño —como me correspondería—, por haber sido tratado ya en otro artículo de este volumen.

72 294-III.

a los dos protagonistas que la tierra del contento no existe⁷³. Y es que la verdadera felicidad, según Gracián, está en conexión con la virtud, en el equilibrio reconciliante ante el abismo razón-pasión, que sólo el sabio desengañado puede lograr.

Junto a la ficción explícita, hay figuraciones que se superponen a la correspondencia puntual entre un concepto y una imagen, un significado real y su correlato alegórico. La imagen dominante global es lo que se ha dado en llamar *alegoría oculta*, reflejo y, a la vez, sostén de toda la trama argumental. Ya ha quedado sentado que *El Criticón* es, por encima de todo, una enorme alegoría. Sin embargo, el hecho de que ésta pueda manifestarse subrepticamente la acerca al símbolo⁷⁴. La obra maestra de Gracián principia y acaba con el mar. Comienza con el naufragio de Critilo, a quien un fuerte oleaje arrastra a orillas de la isla de Santa Elena, y termina con la llegada a otra isla, la de la Inmortalidad, rodeada también por el mar —esta vez de la fama—, símbolo de las abstractas rúbricas filosóficas, una vez que el hombre ha seguido la senda de la virtud. El naufragio de las primeras páginas, a mi entender, simboliza la constante mudanza e inestabilidad de la vida humana ante los innumerables peligros en que los dos protagonistas (es decir, el hombre) se ven envueltos. A raíz de un terremoto, Andrenio puede salir a la luz y contemplar la realidad exterior. Cabe interpretar este hecho desde la influencia bíblica, como los dos momentos de la vida de Adán, antes y después del pecado. Si la cueva de Andrenio es el símbolo del mundo visible y su salida es el tránsito de lo visible a lo invisible, —lo que nos conduce hasta Platón—, la alegoría graciana debe entenderse como el paso de la falsa apariencia a la realidad esencial⁷⁵. Es decir, si el naufragio de Critilo es —como yo pienso— una figuración global de la vida con los riesgos que ésta implica, cabe la posibilidad de que sea un símbolo. Y en la misma línea, podrían serlo también los títulos de «*El despeñadero de la vida*», «*El yermo de Hipocrinda*», «*La jaula de todos*» o «*La cueva de la Nada*»⁷⁶ y la imagen que a ellos corresponde, dado que dichos casos son más que una correspondencia alegórica. Esto no obstante, me interesa subrayar que *El Criticón* no puede ser enjuiciado como símbolo, equivocándose diametralmente quien se empeñe en verlo así o en refrendar como tal una obra que es, por encima de todo, paradigma de alegoría.

73 *El necio que busca la tierra del Contento*, Aleg. 68 (C, III, ix, pp. 275-300).

74 Dentro de este caso se encuentran las cuatro primeras crisis de *El Criticón*: «Naufragio Critilo encuentra con Andrenio, que le da prodigiosamente razón de sí» (C, I, i, pp. 103-115); «El gran teatro del Universo» (C, I, ii, pp. 116-127); «La hermosa Naturaleza» (C, I, iii, pp. 128-144) y «El despeñadero de la Vida» (C, I, iv, pp. 145-165).

75 Recuérdese el famoso mito de los prisioneros en la cueva. Véase Platón, *La República*, introducción de M. Fernández Galiano; trad. de José M. Pabón y M. Fernández Galiano, Madrid: Alianza Editorial, 1994, libro VII, 514a a 518b, pp. 368-375.

76 (C, I, iv, pp. 145-165); (C, II, vii, pp. 226-246); (C, II, xiii, pp. 369-383); (C, III, viii, pp. 261-274).

Lo esencial en el concepto que nos ocupa radica en la creación de imágenes alegóricas en que la corteza exterior o apariencia debe ser penetrada para llegar a la verdadera realidad. Pero esto no le basta a Gracián. De forma audaz, propone mirar las cosas al revés para que la verdad aparente de los vicios revele su naturaleza oculta. Todo está trastocado: el mundo, el cielo, el tiempo, el hombre, la mujer, las acciones, el derecho, la virtud. Producto de un vivir equivocado, asoman hombres sin cabezas y otros que caminan hacia atrás, por lo que «las cosas del mundo todas se han de mirar al rebés para verlas al derecho», entendiéndolas «al contrario de lo que muestran»⁷⁷. Las referencias a lo aparente, ya incluidas en el *Oráculo* o *El Discreto*⁷⁸, son innúmeras en *El Criticón*. En *El yermo de Hipocrinda*, donde importa más el parecer que el ser, se hacía apología del fingimiento en estos términos: «*que ya en el mundo no se atiende a lo que son las cosas, sino a lo que parecen*; porque unas cosas ai que ni son ni lo parecen, y éssa es ya necesidad: *que aunque no sea de lei, procure parecerlo*; otras ai que son y lo parecen, y esso no es mucho; otras que son y no parecen, y éssa es la suma necesidad. *Pero el gran primor es no ser y parecerlo, esso sí que es saber*»⁷⁹.

La existencia se presenta entre celajes, en clave, y la propia técnica alegórica es una versión codificada de apariencia y realidad. Se hace necesario traspasar lo superficial, hallar la *contracifra* para advertir al derecho la sustancia de las cosas. Éstas pasan en «*cifra*»⁸⁰ y la habilidad del individuo estriba en advertir más allá de lo perceptible. Elucidar la cifra del *mundo civil*, versión graciana de la distorsión del orden natural —frente a *mundo natural*— en su metafórica descripción de la pervertida naturaleza humana, es la misión de guías como el *Acertador*, quien averiguaba el carácter, la nacionalidad y el paradero de cuantos encontraba en el camino; del *Descifrador*, que intentaba esclarecer a los personajes que encanta el Embustero, urgiendo a «ver» con los ojos de la mente; o el *Zahorí*, que penetra las cosas ocultas y las adivina⁸¹.

Las apariencias son engañosas. Y por si esto fuera poco, en *El Criticón* se da la «doble alegoría», lo que significa que aquéllas se presentan *engañosamente al contrario*. De ahí que su autor cree imágenes alegóricas en que la corteza exterior

77 258-I y 216-I.

78 *El Discreto*, reales XIII, XVI y XXII. En el *Oráculo manual*, aforismo 99, leemos: «Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen: son raros los que miran por dentro, y muchos los que se pagan de lo aparente». (La primera parte de esta afirmación ya aparece idéntica en el realce XIII de *El Discreto*). También aforismos 130, 220, 240 y 267, entre otros.

79 245-246-I. (Subrayados míos). *Ser y parecer* se encuentran en Gracián en una relación dialéctica, y al igual que tesis-antítesis, revelan la verdad de lo humano.

80 134-III y 120-III.

81 (C, III, iii); (C, III, iv); (C, III, v).

debe ser vista del lado opuesto para alcanzar la verdadera realidad. Fiel reflejo de ello es el lenguaje. Falsas etimologías, asociaciones paronomásticas, juegos de palabras constantes, explotación al máximo del significante con pertinaces dobles sentidos, destrucción de los valores naturales de las voces, que adoptan otros nuevos, desplazamiento de los significados o pérdida de los mismos, uso del quiasmo y el retruécano, antítesis, dilogías, paradojas, etcétera. Deconstrucción lingüística incesante y personalísima construcción graciana. Así, al dar la vuelta a la casa que simboliza la venta del mundo, el sabio «no la conocía, pues toda aquella *grandeza* de la fachada se avía trocado en *vileza...*», añadiendo que «por la puerta que se entra en ella es *del gusto* y por la que se sale *del gasto*»⁸². El uso de la paronomasia no es casual: el *gusto* da a entender la agradable presencia de Volusia, y el *gasto* los vicios que se siguen de los placeres mundanos.

La descodificación alegórica se lleva a cabo a través de la exégesis lingüística⁸³. En *El mundo descifrado*, Crítilo y Andrenio, topan con un personaje, sobre el que el Descifrador pregunta: —«Aquél de las grandes melenas ¿pensaréis que es un león?»—, a lo que Andrenio responde: —«En lo *rapante* ya podría, pero aténgome más a las plumas de *gallina* que tremola que a las gueudejas que ondea»⁸⁴. Al primer vistazo, hay la posible aceptación de que el personaje de la melena sea, traslaticamente, un león, motivado por el empleo de *rapante* —por *rampante*⁸⁵ del blasón de armas—, pero el equívoco de *rapante* (<*rapar*>), por ‘hurtar’ y ‘pelo cortado a navaja’, y el siguiente en *gallina*, por ‘cobarde’, intensificado por las plumas frente a las melenas, hacen ver al «*alterutrum*» de poca monta con una piadosa sumisión. Por otra parte, las expresiones antitéticas se combinan en alternativas que pueden llegar a producir una desorientadora ambigüedad cercana a la contradicción paradójica. Así, la venta del mundo es «*ni bien palacio ni bien cueba*», «*ni bien casa ni bien choza*»; el de la Fortuna «*por una parte parecía edificio y por la otra ruina*», y la ciudad del engaño tiene a primera vista un aspecto claro por fuera que se vuelve confuso por dentro⁸⁶.

Aunque son muchas las cosas que aún me quedan por decir sobre esta clase de agudeza compuesta, voy a recapitular.

82 310-I y 320-I.

83 Lamento sobremanera no poder detenerme en el lenguaje. Ello daría lugar a varias conferencias y sus consiguientes artículos, por lo que aquí voy a explicar un solo caso.

84 (C, III, iv, pp. 117-148, p. 131).

85 Sin duda, el descuido gráfico es empleo in-

tencionado por parte de Gracián, ya que *rampante* «en el Blason se aplica al Leon que está en el campo del escudo de armas, con la mano abierta, y las garras tendidas, en ademán de agarrar o a [ir]». *Diccionario de Autoridades*, Madrid: Gredos, 1979, 3 tomos, t. III, s. u.

86 306-I; 207-II; Aleg. 10 (C, I, vii, pp. 228-235, p. 228).

De capital importancia en la alegoría es la disemia que se produce a nivel textual. Existe un doble plano, donde el significado literal o aparente de lo narrado constituye un sentido inexacto que comunica indirectamente el alcance alegórico al que se refiere el relato. Por eso tiene dos niveles de significación, que son los dos términos de la comparación metafórica, el expreso y el oculto. A mayor abundamiento, *doble alegoría* es alegorizar la propia alegoría, lo que consiste en dar la vuelta a las imágenes para llegar al meollo de su significado alegórico, regresando al material abstracto que representan metafóricamente. Pero si la mayoría de los autores se limita a contraponer imágenes engañosas a otras verdaderas, la doble alegoría graciana divorcia los niveles literal y alegórico con intención alegorizadora. En otras palabras: transmite el significado oblicuamente más allá del nivel superficial de la apariencia literal, que impide la expresión de la verdad⁸⁷, encubriendo incluso el fin moral. Y eleva a otro plano la disemia constante en la obra, al duplicar no sólo el sentido literal de la frase, sino el sentido de todo el relato. Esta es, en suma, la más alta alegorización de la misma alegoría. Para Gracián «no hay bocado más amargo que una verdad desnuda»⁸⁸, de ahí que a través de este procedimiento adorne la verdad y la disfrace para comunicarla con completo éxito.

En la concepción ideológica del jesuita, el mundo es falaz y mentido. La verdad está encubierta y camuflada, siendo imprescindible el desenmascararla. Esta es la misión de la alegoría: hallar la verdad manifiesta, descubrir la falsa apariencia que esconde la realidad. Es la técnica expresiva que dice una cosa pero en realidad significa otra. Su objeto es generar una condensada guía moral llena de entendimiento; de ahí que su función sea moral y didáctica⁸⁹, y su sentido más filosófico que literario. Juicio, concepto, agudeza, sutileza, artificio, arte e ingenio, sobre todo el ingenio, son ingredientes de este recurso. Una muestra, entre las muchas que se podrían citar, es esta maravillosa reflexión graciana sobre la fragilidad del vivir humano, mezcla de comentario alegórico y verdad apabullante: «que todos los mortales somos volatines arriesgados sobre el delgado hilo de una frágil vida, con esta diferencia: que unos caen oy, otros mañana. Sobre él fabrican los hombres grandes casas y grandes quimeras, levantan torres de viento y fundan todas sus esperanzas. Admíranse de ver al otro temerario andar sobre una gruessa y assegurada maroma,

87 Kassier ha dicho: «The relationship between a superficial but obscure literal level of meaning and a deeper allegorical or “true” meaning of which the first is only a metaphorically encoded version, is the literary analogue of a world in which deceptive appearances obscure the truth». Cfr. Theodore L. Kassier, *The truth disguised. Allegorical structure and technique in Gracian's*

«Criticón», London: Tamesis Books Limited, 1976, p. 111.

88A, LV, t. II, p. 192.

89 Cfr. Benito Pelegrín, *Éthique et esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles: Actes du Sud, 1985, p. 76.

y no se espantan de sí mismos, que restrivan sobre una, no *cuerda*, sino muy loca confianza de una hebra de seda; menos, sobre un cabello; aun es mucho, sobre un hilo de araña; aun es algo, sobre el de la vida, que aun es menos»⁹⁰. El hombre, vapuleado por los empujones de la Mudanza, la pala del Olvido, la muleta del Tiempo y la guadaña de la Muerte en *La mesa de la Fortuna*⁹¹, después de asistir a los caprichos de la diosa, no comprende que no es más que un ovillo que los cielos devanan a su antojo⁹². La vida es un hilo «tan delgado como el de una araña», y sobre él, imprudente volatinero, anda saltando y bailando, a la vez que construye falsas ilusiones⁹³.

Ninguna realidad más auténtica que la descrita por Gracián a través de la alegoría. Realidad filtrada a través de imágenes y metáforas, con las que el autor imagina lo inimaginable. Las apariencias nos informan de cosas que no nos dejan ver. A cambio, las imágenes hablan de forma doble: como signos y con el significado nuevo que añade lo trasladado. La técnica alegórica es la forma de desenmascarar el engaño de las personas, de la vida, la vía para encontrar la clave de lo oculto. La ficción que construye Gracián tiene significados reales. Virtud, verdad, prudencia, desengaño y saber desengañado, sobre todo el último, son algunos de los conceptos en que se apoya la filosofía de *El Criticón*. La miseria y la gloria humanas están retratadas al vivo en el *Libro de las Críticas*. Cuando se tiene la mirada justa de Gracián se es capaz de derrumbar lo convencional, para devolver al hombre los valores verdaderos. Sólo cuando se antepone el optimismo del corazón al pesimismo de la inteligencia se puede hablar de prudencia, hombre de razón y edificación de la persona humana. Inasequible al desaliento, el ingenio de Gracián es único a la hora de proclamar lo innegable. Muchas son las lecciones de *El Criticón*, la obra filosófico-literaria de las grandes verdades insobornables.

90 Aleg. 71 (C, III, x, p. 340). (El subrayado es mío). Las dos voces homónimas *cuerda* por 'Instrumento para atar alguna cosa, que regularmente se hace del cáñamo retorcido...' y *cuerdo*, da: 'sesudo, juicioso, prudente' (*Dic. de Aut.*, t. I, s. v.) provocan el equívoco en *cuerda*, al que se suman las atinadas /certeras metáforas sobre los deseos humanos y las constantes gradaciones an-

titéticas, que dotan al fragmento de una viveza y realismo inusitados.

91 Aleg. 39 (C, II, vi, pp. 219-223).

92 Aleg. 70 (C, III, x, p. 334).

93 Aleg. 71 (C, III, xi, p. 339).